

## 国吉康雄論

——東西「美術」の融合から「美術」の否定へ——

鐸木 道剛

＜アメリカを代表する画家であった国吉康雄の現在の知名度＞

岡山生まれで、アメリカを代表する画家となった国吉康雄（1889-1953）<sup>1</sup>の作品を再考しよう。彼の作品は油彩画、水彩画から版画、素描そして写真に及ぶ。福武哲男（1916-86）が精力的に収集したものが現在、県立美術館に寄託されている。その総数は571点である。

16歳で岡山を離れてアメリカに行った国吉は岡山でも、あまり知名度は高くない。作品は概して暗い。謎めいていて不思議な作品である。初期の素朴なニューモアから中期の一連のアンニュイな女性像そして後期の明るい色彩に恐ろしい顔の道化師に至る作品群は、国吉の同時代人で友人でもあり、国吉に最も近い女性像を描いたブルガリア出身でユダヤ人のジュール・パスキン（1885-1930）、あるいは同時代の日本人でフランスにおいて同じように画家として自らを確立した藤田嗣治（1886-1969）の作品と並べても、その存在感は際立っており、世界の美術史上でも一級品である。

これほどの作品を制作した国吉康雄であるのに、なぜ知名度がもうひとつなのであろうか<sup>2</sup>。岡山は確かに近代画家を多く輩出している。明治初期の原田直次郎、松岡壽、原撫松（1866-1912）、鹿子木孟郎、満谷国四郎、児島虎次郎ら多数である。それらの画家たちに隠れてしまっているのだろうか。いや理由はもっとはっきりしている。国吉の画業を、継続的に評価する批評家あるいは美術史家がアメリカにも日本にもいなかったことがそもその原因と考えられる。

<sup>1</sup> 1947年アメリカ美術家組合初代会長。1948年ホイットニー美術館で個展。1952年ヴェネチア・ビエンナーレでエドワード・ホッパーら3人とともにアメリカ代表作家のひとりとして出品。妹尾克己によれば、「明治以降の日本人画家で海外で評価されたのは、国吉と藤田嗣治の二人だけ」であるという。『中高生のための＜岡山の美術＞坂田一男と国吉康雄』岡山県立美術館、2008年、21頁。

<sup>2</sup> たとえばアメリカ美術の概説書を見よう。例えば、クレイヴンの記した浩瀚な（687頁からなる）アメリカ美術通史では国吉康雄は、ニューヨークのロックフェラーセンターのラジオ・シティ・ミュージック・ホールの室内装飾に、設計者のドナルド・ディスキー（Donald Deskey 1894-1988）が依頼したジョージア・オキーフ（Georgia O'Keeffe 1887-1986）、ステュアート・デイヴィス（Stuart Davis 1894-1964）、ルイ・ブーシェ（Louis Bouche）とならんで名前が挙げられているに過ぎない。ルイ・ブーシェとともに国吉については生没年の記載もない。Wayne Craven, *American Art: History and Culture*, Abrams, 1994, p. 421. また著名な批評家ロバート・ヒュグの個性的な概説書にも、国吉の記載は一切ない。Robert Hughes, *American Vision: The Epic History of Art in America*, Knopf, 1997. オクスフォードの美術史叢書の一冊である『20世紀アメリカ美術』でも同様、国吉への言及はない。Erika Doss, *Twentieth-Century American Art*, Oxford History of Art, Oxford, 2002. しかしこれは Hamilton Easter Field（1873-1922）についても全く同じ状況である。クレイヴンのアメリカ美術通史に一箇所だけ名前が挙げられている（494頁）が、生没年の記載はない。

### <軍国主義の日本を描く>

国吉康雄が例えば前述の藤田嗣治と比べて知名度に多少の人気を欠くには、具体的な理由もある。太平洋戦争の時代に描かれた軍国主義の日本を醜く描いたスケッチが何枚もある【図1】【図2】。それは我々に複雑な気持ちを喚起する。現代の我々は勿論、民主主義、平等の理念は支持している。それが近代の理念であり、目標である。しかし、いくら軍国主義否定とは言っても、こんなに残酷な場면을醜悪に描くことはないだろう。そういう気持ちは、今の我々にもある。なぜ国吉はこれほど露骨に日本を非難したのであるうか。

まずこの絵は、国吉の岡山での絵画体験に由来することが指摘できる。国吉は1940年に雑誌『美術雑誌 (Magazine of Art)』に発表した自伝「東、そして西へ(East to West)」のなかでこんなふうなことを記している。「絵について考えると、私が初めて見た西洋の絵画を思い出す。それは6歳か7歳のときであった。それは戦争場面をリアルに描いたパノラマで、あまりにリアルで本物そっくりだったため、とてもショックだった。子供のころから知っていた絵とはまったく違っていた。そこには単に装飾的あるいは高貴なものなどなにもなかった。思い出すと、それは極めて写真的な描写であったにすぎないが、その方法と画材は奇妙に私を感動させ、今日まで生き生きとした印象として残っている。(The thought of painting brought me back memories of the first Western painting I had ever seen, when a boy of six or seven. It was a realistic panorama of a battle scene. It stirred me greatly because it was so real and lifelike. A factor that I had not been aware of in the works of art that surrounded my childhood. Here was something that was more than decorative and dignified. As I looked back, no doubt it was a very photographic depiction, however the approach and medium strangely moved me and left an impression vivid to this day.)」<sup>3</sup>

同郷人で、しかも同じ年の生まれの内田百閒に次のような回想がある。「二年生の時、通知簿の通信欄に、先生の云いつけで、みんな一様にく元寇油絵見料金一銭也」と書いた。一中略当日は全校生徒が各学級別に隊伍を組んで、後樂園に開催中の元寇油絵展覧会を見に行った。鶴鳴館の中から榮唱亭に渡る廊下にかけて、暗い色の油絵がずらずら懸け連ねてあった。女の手の平から手の甲に穴を穿ち、綱を通して縛ってある絵があった。血が流れて綱を染めていた。浜辺に鴉の群が下りて、一面に散らばっている死骸の肉を喰っている絵もあった。」<sup>4</sup>内田百閒ははっきり「二年生の時」と記している。内田は環翠尋常小学校である。明治29年(1896年)ということになる。そのとき国吉は岡山市弘西尋常小学校の一年生であった。

あきらかである。国吉康雄は後樂園で「元寇油絵」を見たのである。それは矢田一瀧

<sup>3</sup> Yasuo Kuniyoshi, *East to West*, in *Magazine of Art*, February, 1940

<sup>4</sup> 内田百閒『幼年時代』福武文庫、1991年、86-87頁。この箇所については、木下直之『美術という見世物』(平凡社、1993年)。そのパノラマの章はパノラマ研究の基本文献である。186頁。

(1858-1913) が明治 28 年 (1895 年) に 14 面を描いたもので、軸装で全国を巡回した。明治 37 年に博多市に元寇記念碑が完成した段階で任務を終え、靖国神社遊就館に納められたものである。縦 210 センチ、横 270 センチの巨大な絵で、関東大震災で 3 面が損傷し、今は 11 面が残る。<sup>5</sup>

同じとき、高松でもこの「元寇油絵」を見た人がいた<sup>6</sup>。高松生まれの菊池寛である。菊池寛は国吉や内田百閒より一年早い 1888 年の生まれで、高松に居た。彼は 1943 年に次のように回想している。「僕たちの少年時代に、元寇の油絵を持ち回って、国防の重大を説いて回った人(湯地丈雄)がある。その油絵は蒙古の残忍さをまざまざと描いたもので、四十年近い今も、眼に残っている。前日、久米(正雄 1891-1951—引用者註一)に話したら、久米も同じことをいっていた。都会に育った人には、あまりに知らないが、地方に育った我々と同年輩の人々には相当深い感銘を与えたのではないかと思う。」<sup>7</sup>

国吉が戦時中に描いたスケッチには、この元寇油絵の記憶があったのである。内田百閒が具体的に記してもいるが、『対馬の惨状』に描かれた女性と子供への残虐な行い【図 3】、や『再度の使者』の捕虜の処刑【図 4】を挙げておこう<sup>8</sup>。

もちろんこういうスケッチを描いた国吉はアメリカの価値観を完全に支持していた。それは民主主義と平等の理念である。内村鑑三(1861-1930)が看破したように、アメリカでもそれは建前でしかなかった部分もあるだろう。しかしキリスト教国としてその建前は厳然としてあったのも事実であり、その近代の価値は西洋にとっても永遠の目標なのであった。

太平洋戦争中の国吉の日本のアメリカ一辺倒と日本の軍国主義非難については、アメリカ社会で生きてゆく際には、そうする以外になかっただろうとの解釈もある。しかし当時の彼の文章をみると、国吉の姿勢は真剣である。民主主義と自由支持は、国吉の人生を支えている。たとえば彼はこう言う。「日本人はデモクラシーがなんであるかを理解していない」<sup>9</sup>「私の信条や感情は今までずっと生活してきた自由なアメリカの雰囲気の中かで培われてきたものです」「日独伊枢軸国は民主主義文明を破壊して、野蛮な世界に戻そうとして

<sup>5</sup> 『よみがえる明治絵画 修復された矢田一瀟「蒙古襲来図」』福岡県立美術館、2005 年。菊池寛もこの元寇油絵に言及していることについては、このカタログから知った。その 76 頁

<sup>6</sup> この元寇大油絵の巡回の具体的な様子は不明である。菊池寛も岡山の後樂園で見た可能性もあるかもしれない。

<sup>7</sup> 菊池寛『話の肩籠と半自叙伝』文藝春秋、1988 年、350 頁。

<sup>8</sup> 菊池寛は、自分や久米正雄のような地方の子供達におおきな影響を与えたと記しているが、この元寇大油絵は、1896 年 8 月 12 日から東京の偕生社において軍人を対象に東京で初公開され、後、國学院で一般公開され、12 月 25 日からは上野の日本美術協会で展示されたという。藤田嗣治は戦争画『アツ島玉砕』(1943 年)で凄惨な殺戮の様子を描いているが、それもやはりこの矢田一瀟の『元寇大油絵』の影響が見られるかもしれない。『よみがえる明治絵画：修復された矢田一瀟「蒙古襲来絵図」』、福岡県立美術館、2005 年、89 頁

<sup>9</sup> 小澤善雄『国吉康雄』福武文庫、1991 年、185 頁

いるのである・・・私たちは皆が自由になれるよい世界を実現させようとしているのです」「私たちの生き方が唯一のものだと確信していますから（戦争に）勝つでしょう。」<sup>10</sup>民主主義、そして自由、それを与えてくれたアメリカへの感謝に満ちている。

しかし国吉は単なる日本嫌いのアメリカがぶれなのであろうか？断じてそうではない。

### <国吉の近代>

国吉は、こうも書く。「ファシスト＝帝国主義者の徒党の指導者は、・・・これらの犯罪をアメリカ人に対してのみならず、日本人に対しても犯している。」「私が決して考えたことがないのは人種についてである<sup>11</sup>。」つまり国吉が日本を非難するのは、文化や人種レベルではない。あくまで民主主義と自由の理念を支持する立場からの非難なのである。国吉は日本の軍人の残虐を描くと同時に、ナチズムのドイツ軍人をも描いている。であるから、日本人としてひとくりにする考えは国吉にはなく<sup>12</sup>、それゆえ単に民族的出自を根拠とする集まりである日系画家連盟と国吉との関係はよいものではなかった<sup>13</sup>。

それに国吉には、はっきりとアメリカの価値観を自らのものとしたひとつの象徴的な事件があった。それは16歳でアメリカに渡った後、ただ一度1931年から32年に年にかけて帰国し、岡山に戻ってきたときのことである。ひとりの警官に道を尋ねたところ、帽子をとって丁寧に辞儀をしなかったとあって、大きな声で怒鳴られた、という。このことについては帰国後のインタビューで語っている<sup>14</sup>。そしてきっぱりと記す。「日本に帰って来たことは嬉しかったが、あまりに長く離れていたので適応するのは難しい。奇妙で不自然な感じがする。1932年の2月にアメリカに戻ったとき、わたしの故郷は、移ってきたここアメリカなのだとはっきり確信したのであった（I enjoyed coming back to Japan but found it difficult to adjust myself after being away for so long I felt strange and unnatural. I no longer belonged. I sailed back in February 1932 firmly convinced that my adopted home was my home）。またこうも書く。「再び私は子供時代に夢見ていたアメリカの海岸に触れた。しかし今回はたくさんの友人の出迎えを受けた。この国に帰ってきたことが嬉しい。それはもはや異国には見えない（Once again I touched the shores of my childhood dreams, this time

<sup>10</sup> 同、193-4 ページ

<sup>11</sup> 同、198-9 頁

<sup>12</sup> 国吉が、東条英機と同じ丸メガネと口ひげを、似ているからと言って避けなかったのは、日本人に対するステレオタイプの見方への抵抗であったとシープー・ワンは書いている。ShiPu Wang, *Becoming American?: The Art and Identity Crisis of Yasuo Kuniyoshi*, Univ of Hawaii Pr., 2011, p. 88

<sup>13</sup> 小澤善雄『国吉康雄』福武文庫、202 頁

<sup>14</sup> ニューヨークの日韓新聞『PM』誌のインタビューに答えて次のように言っているという。「私は警官とひどいことになったんですよ。住所をきくために交番に寄ったんですが、わたしのもらったのは大きくなり声だけでした。政府の役人にもものを申し上げるときには、帽子をとっていいいにお辞儀をしなければならないのに、それをしなかったからですよ。でもニューヨークの警官に誰がそんなことをしますかね」小澤『国吉康雄』福武文庫、142-143 頁

greeted by friends and delighted to be back in a land that no longer seemed strange)。」<sup>15</sup>岡山の警官の不愉快な言動が彼をして、アメリカ滞在 30 年にして身に付いてきていたアメリカ的近代的価値観を改めて確認させることになったと考えられる。日本への嫌悪ではない、日本の前近代への嫌悪、それがあの日本軍の醜悪なスケッチの背景にある。

岡山という場所は、そのような前近代性あるいは更に古代性が極めて濃厚な地域であると言えらる。今でもおそらくそうである。県外に人が移動していない。それは名前からうかがえる。岡山でしか遭遇しない名字が今でもたくさんあるのである。いちいち確認はしないが、それら稀な名字の持ち主は、みな岡山の土着の人びとである。確かに居心地のいい土地柄であることは一般的にも知られている。天気がよい(晴れの国)、災害がない、水が豊富(旭川、高梁川、吉井川)、果物(桃、葡萄)がおいしい、魚がおいしい、米どころ、などなど。岡山は「乳と蜜のあふれる」(『出エジプト記』第 3 章 8 節)祝福された土地なのかもしれない。吉備高原には確かに牧場もたくさんあるし養蜂も盛んである。居心地がいいし、頑張らなくても、やっていける土地柄なのである。だから他地域の人達への想像力がない。それが問題なのだと、筆者は韓国人の政治学者に岡山批判をしたところ、そのどこが悪い、とてもいいことではないかと言われたことがあった。

#### <日本画と西洋画の融合>

このように前近代を嫌悪した徹底した近代人の国吉であるが、彼の作品をみるとどうだろう。技法は、西洋と東洋を融合している。別の言い方をすれば、東洋の技法で油絵具を使っている。それは同時代の藤田嗣治(1886-1968)や佐伯祐三(1898-1928)、さらには梅原龍三郎(1888-1986)、あるいは安井曾太郎(1885-1955)とまったく同じである。葡萄を描いた墨絵の筆遣いが、そのまま油彩の静物画の葡萄の描写に使われる。静物画に見られる視線は高橋由一の静物画を彷彿させもする。それは俯瞰視線であることに由来しよう<sup>16</sup>。特に水彩画の静物画に優れ、それはほとんど同時代の日本画家である速水御舟(1894-1935)の精緻ではあるが、装飾的な静物画を思わせるところもある。女性像においても印象派では使われない黒を多用する。さすがに後年の梅原龍三郎のように日本画の顔料を油絵具と一緒に使うことまでしていないが、日本画の技法で、西洋の近代美術に新風を吹き込み、国吉もそれが評価されたのである。同様に藤田嗣治は面相筆を使って線描による繊細な輪郭線と「乳白色の肌 (grand fond blanc)」でパリの画壇を魅了したのであった。

<sup>15</sup> Yasuo Kuniyoshi, *East to West*, *Magazine of Art*, 33(February 1940), p. 81

<sup>16</sup> アルベルティのいうごとく西洋の絵は開いた窓 (finestra aperta) である。Leon Battista Alberti, *La Pittura*, traduzione di Lodovico Domenichi, Venezia, 1547, p.15. つまり神を永遠を美をみる窓であるから縦置きで描かれ、縦置きされる。それに対して東洋の絵は内面表出であるから横置きで、画家はそれに上から臨んで、文字通り内面を吐露する。縦置きと横置きの意味については、ベンヤミンの小論がある。ヴァルター・ベンヤミン「絵画芸術とグラフィック芸術」(1917年)『思考のスペクトル ベンヤミン・コレクション 5』ちくま学芸文庫、2010年、107-118頁

西洋と東洋の融合はいずれの側にとっても新しい美術の実現であったろう。もちろんこのことは、国吉は充分自覚している。彼は日本の近代洋画について次のように書く。「フランス印象派とその後のヨーロッパにあらわれたものから派生した西洋派（洋画）は、古い流派（日本画）が失ってしまっている活力や力を持っている。今まで日本人が西洋美術の意図をくんで作った芸術はほとんど彼らの生活とは関係がないように思われる。日本が知るべきことは、彼らの古い巨匠たちのものを完全な理解のもとに消化することである。日本の芸術家が西洋の道具を使いこなせるか、外観を変えるか、舞台を変えるか、新しい特殊な生活のなかではっきりした土着の性格を表現できるような芸術をつくりあげられるか、なおまだ見つけねばならないだろう。」<sup>17</sup>国吉自身は、それに成功した自負があった。だから帰国したのである。そして当時のアメリカにおいても国吉の作品は既に、アメリカと日本の共同作業で生まれた成果（joint product of the two nations）であると見なされ高く評価されていた<sup>18</sup>。

#### <国吉の反近代>

上記したことは、従来言われてきたことと大差はない。注目すべきことは別なところにある。国吉が描くのは、驚くべきことに、その主題が見事に一貫して反近代そして反西洋であることである。主題別に記そう。

##### (1) 牛

まず牛である。国吉の初期の作品にしばしば描かれるモチーフに牛がある。国吉自身が牛歳生まれであったので、いわば自画像であると国吉自身が言い、またそのように説明もなされているが、それは本質的なことではない。国吉の説明は次のようである。「私は牛を、この動物を理解していると思うだけでなく、なぜか近いものとして感じるので描いてきた。確かに私は牛歳生まれで、牛の王国に多かれ少なかれ支配されているのである。また同時に牛は装飾的で醜いと思うがゆえに牛に関心がある。馬は素晴らしい動物であるが、牛は不規則である。だからいろいろ試したくなる（I was painting cows and cows at that time because somehow I felt very near to the cow. Besides I thought I understood the animal. You see I was born, judging to be guided, more or less, by the bovine kingdom. Also I was interested in the cow because I thought it decorative as well as ugly and so I painted cows constantly until I was exhausted." "The horse is a splendid animal," he says, "but the cow is irregular. You can make more out of it)." <sup>19</sup>

つまり牛は「装飾的で醜い」。「馬は素晴らしい動物であるが、牛は不規則だから、いろいろ汲みつくすものがある」というのである。「装飾的」あるいは「醜い」、いずれも西洋の伝統的な美意識が否定してきたものである。さらにさかのぼるなら、牛こそ、モーセがシナイ山で激昂して否定した偶像である（『出エジプト記』）。神は見えないのに、それを見

<sup>17</sup> 小澤善雄『国吉康雄』福武文庫、1991年、141頁

<sup>18</sup> 1925年のHenry Brideの言葉。Jane Myers/Tom Wolf, The Shores of a Dream: Yasuo Kuniyoshi's Early Work in America, Amon Carter Museum, 1996, p. vii.

<sup>19</sup> Yasuo Kuniyoshi, East to West, Magazine of Art, 33(February 1940)

える形にするという、十戒が否定した営みを、モーセの居ないところでユダヤ人が行ったのである。その後のキリスト教世界において、イコンを崇めることは、イコンそのものを崇めているのではなく、イコンを通してその原像である神を崇めているのであるから偶像ではないという弁証が787年の第2公会議においてなされ、イコンと偶像とが区別された<sup>20</sup>。牛こそは、イコンが否定したアイドルの、そしてシミュラクラの典型なのである。牛の信仰は地中海地域においてもひろく見られ、ミノタウロスを生むクレタ島の牛信仰、キリスト教の前身としてのミトラ宗教などで例証されよう<sup>21</sup>。

しかし自然宗教を否定する旧約聖書のない日本で牛を崇拝するのは、なんら禁忌ではない。スサノオを祭る神社、菅原道真を祭る天満宮には必ず牛が祭られているという。

岡山県においても牛神信仰は盛んである。日本全国で盛んであるに違いない。そもそもしばしば引用されるチェンバレンの近代以前の日本には牛はあまりいなかったという観察は誤っている<sup>22</sup>。吉永町に田倉牛神社【図5】があり、吉備津神社の近くには牛の鼻ぐり塚【図6】もある。瀬戸内の港として著名な牛窓の地名ももとは牛信仰に由来するという。また実際生活においても、県北の新見市の千屋はもと労役牛の生産が盛んであったところで、牛舎がある造りの家屋が多かったといい、今も千屋牛と呼ばれるブランド牛の生産地として著名である。岡山に隣接する但馬地方も、昔から牛の産地で、但馬牛は有名な神戸牛ともなり、さらには但馬牛が種牛となって松阪肉となっている。

国吉は牛を初期に多くモチーフとしているが、1946年にウッドストックで国吉が日系人のために開催した「収穫祭ダンスパーティ」において<sup>23</sup>、国吉は横2メートル半の大画面に席画をしている（『牛と少女 (Cow and Girl)』163.7x250cm、岡山県立美術館【図7】）。そして描いている途中におどけたポーズで写真を撮らせている【図8】。その牛の背中には女性が乗せられている。図像としては、これは「エウロパの誘拐」である。ゼウスはフェニキア王の娘エウロパに一目ぼれし、自ら白い牡牛に姿を変えて、エウロパをクレタ島へさらっていく。国吉の描く牛の乳は張り、牝牛であるのだが、牛のまだ温かい排泄物が描かれ、そこから湯気が上がっているところが漫画風に描かれている。これはまさに、エウロパ（ヨーロッパ）を否定し、さらっていく本能としての牛ではないか。そして更に国吉のおどけたポーズは、ティツィアーノの有名な『エウロパの略奪』のエウロパのポーズをなぞっているのではないだろうか【図9】。この絵はイザベラ・ガードナー夫人の所蔵であり1903年開館のボストンのイザベラ・スチュワート・ガードナー美術館の名品として展示さ

<sup>20</sup> 拙稿「イコン論と現代」『続・神秘の前に立つ人間』新世社、2010年、217-246頁

<sup>21</sup> フロリアン・ヴェルナー（白井隆一郎訳）『牛の文化史』東洋書林、2011年。

<sup>22</sup> Till recently the Japanese had neither manufactured nor foreign commerce, neither have they yet any flocks of sheep and goats, any droves of geese, turkeys, or pigs. Even cattle are comparatively scarce, and neither their flesh nor their milk is in general use, beef being still regarded as a luxury, and milk rather as a medicine than a food. Basil Hall Chamberlain, Things Japanese: Being Notes on Various Subjects Connected with Japan, Yohan, 2007, p. 19.

<sup>23</sup> 小澤善雄『飛翔と回帰：国吉康雄の西洋と東洋』岡山文庫、1996年、187頁

れていた。国吉はこの絵を見ているはずである。国吉はこれからエウロパを描くところである。男の国吉が女のエウロパを真似るといのは奇妙に見えるかもしれない。しかし本能にさらわれていくエウロパである。理性の人であるはずの近代人が本能的衝動に負けてしまう。また敵性外国人を十把一絡げに差別してしまう。これは戦争中の日本人そしてアメリカ人のことではないか？

## (2) 子供

初期の国吉の作品で頻出するモチーフで注目すべきは、さらに「子供」がある。子供も人間の本能、すなわち人間の根源的な面を示す存在である。フィリップ・アリエスが示したように、近代はそういう子供を「人生に入っていくためには十分成熟していない」ので、「子供を大人たちと一緒に混雑するに先立って、ある特殊な体制のもとに、世間から隔離された体制のもとに置いておく必要がある」とするのである<sup>24</sup>。国吉は当時から、「この画家は小心な世界に住んでいる」「恐怖の感覚を描写しようとする画家の心」(『ニューヨークタイムズ』1922年1月15日)とも評されていたのであり、確かに恐怖をテーマにした絵は多い。例えば『雷に恐怖する少年 (Boy Frightened by Lightning)』(ペン画 1921年)、『蛇に恐怖する少年 (Boy Frightened by Snake)』(油彩、1921年)、『夢(Dream)』(油彩、1922年)、『夢 (Dream)』(ペン画、1922年)、『鯨に恐怖する姉妹 (Sisters Frightened by a Whale)』(油彩、1924年)、『悪夢 (Bad Dream)』(ペン画、1924年)、『水を恐怖する子供 (Child Frightened by Water)』(油彩、1924年)などがある。ウィルヘルム・ヴォリンガー (Wilhelm Worringer (1881-1965)) が『抽象と感情移入 (Abstraktion und Einfühlung)』(1908年)のなかで書くように、「人間の本能は理性礼賛ではなくして恐怖 (Der Instinkt des Menschen aber ist nicht Weltfrömmigkeit, sondern Furcht)」なのであり<sup>25</sup>、国吉は子供を描くことで、本能的根源的な感受性を描いていると考えられるのである。

## (3) 道化師

そしてサーカスをテーマとする一連の絵がある。しかし描かれているのは道化師であり、空中ブランコが描かれても、失敗しているところである (『安眠を妨げる夢 (Disturbing Dream)』1948年、福武コレクション)。つまり国吉が描くのは反サーカスなのである。とくに戦後の国吉が描くサーカス芸人については、ほとんどが道化師であったとは小澤善雄も指摘している<sup>26</sup>。そしてここで描かれる馬は、メリーゴーラウンドの馬はひっくり返り (『祭りは終わった (Festivities Ended)』1947年、岡山県立美術館)、あるいは首がない (『飛び上がろうとする頭のない馬 (Headless Horse Who Wants to Jump)』1945年、大原美術館)。初期においても、馬は野生のままであり (『野生の馬 (Wild Horses)』1921年、福武コレクション)、また嵐におびえている (『夏の嵐 (Summer Storm)』1938年、

<sup>24</sup> フィリップ・アリエス『<子供>の誕生』みすず書房、1980(原著1960)年、385頁

<sup>25</sup> 岩波文庫、1953年、171頁

<sup>26</sup> 小澤善雄『国吉康雄』福武文庫、1991年、232頁



デトロイト・インスティテュート・オブ・アート)。馬は牛とは違って軍馬でもあり、つまり積極的な近代化を象徴する馬<sup>27</sup>が否定的に描かれているのである。

#### (4) 仮面

仮面は、国吉に関しても本音と建前という紋切り型で語られることが多いがそんなレベルではない。仮面、それは実体のない人間である。しかしこれはマイナスイメージでとらえて済むわけではない。例えば現代イタリアの思想家ジョルジョ・アガンベン (1942-) は自己表現としての芸術の限界を指摘し、ふたたび中世的な神を描く芸術の復権をいう。その際の芸術家は神の前で「無」なのであり、「中身のない人間」である<sup>28</sup>。それは案山子であり、国吉は、旧約聖書あるいはプラトン以来の神の形であり、美を映す人体をアナトミカル（解剖学的）に描いて案山子の背景にしている。そして、その人体を描いた大判の紙は破られているのである（『啓示 (Revelation)』1949年、ウィチタ美術館蔵【図10】）。国吉は同じ頃の1950年に「内面の衝動 (Inner Drive)」と題したエッセーのなかで次のように記しています。

「自分が最終的にわかったなどという人は愚かだ。創造は状況と時間とともに変化する。時とともに我々は成長し、毎日が変化である。自分のものと考えているものをつかもうとするのは不可能である。現実に向き合い、進んでいくしかない (He who thinks he has finally found himself is a fool. Creation revolves with circumstances and time. For as time goes on we grow; from one day to another there is a change. Trying to grasp those things you think are your own and attempting to capture them forever are impossible. One has to face reality and move on.)」<sup>29</sup>

そのエッセーの冒頭に引用されているのが、アラン・ワッツ (Alan Wilson Watts 1915-1973) の著書『禅の精神』からの一節です。

「進め！ 人生は、その魔法のような変容と絶えなる変化を完全に肯定し、それを受け入れ、人生と一緒に進んで、初めて人生を理解できるのである。すべては常に新しくされるのであり、それを受け入れることによって禅の弟子たちは大いなる奇跡の感覚に満ちていた。世界の始まりは今である。あらゆるものは今、創造される。そして世界の終わりも今である。すべてのものは今過ぎゆくからである。(Walk on! For we can only understand life

<sup>27</sup> 馬の近代的意味については、市川政憲氏のご教示による。そもそも筆者が記している反近代としての国吉の意味についても、きっかけは2011年7月17日の岡山県立美術館での福武コレクションの国吉作品の展覧会のためのシンポジウムにおける市川政憲氏の分析であった。ここに記して感謝します。

<sup>28</sup> ジョルジョ・アガンベン『中身のない人間』人文書院（岡田温司ほか訳）、2002年（原著1970年）

<sup>29</sup> Yasuo Kuniyoshi, *The Inner Drive*, in *The Art of the Artist*, compiled by Arthur Zaidenberg, 1950.

by keeping pace with it, by a complete affirmation and acceptance of its magic-like transformations and unending changes. By this acceptance the Zen disciple is filled with a great sense of wonder, for everything is perpetually becoming new. The beginning of the universe is now, for all things are at this moment being created, and the end of the universe is now, for all things are at this moment passing away.)」<sup>30</sup>

つまり、国吉の描く案山子は、旧約聖書以来のプロセスを経て形成された3千年の歴史を踏まえた西洋芸術に対して、仮面をかぶった案山子、「内容のない人間」としての日本なのであった。それは情けない平べったい顔の仮面であり、西洋のミケランジェロの肉体に対するアジア的舞踏的肉体であり、1970年代から土方巽(1928-86)や鈴木忠志(1939-)が、積極的に表現媒体とするガニ俣で猫背で中腰の肉体である。その絵を「啓示(Revelation)」と名付けるのは、消極的な日本人、あるいは絶対的には無目的の日本人に対して、啓示によって成立した積極的な近代的個人を指す。国吉の作品には、初期にこの案山子と牛を合わせて描いた油彩画がある(『モード(Maude)』1921年、個人蔵)。最晩年の仕事がこの先に取られている。またこの充実した肉体の手前の空っぽな肉体の対比は、ミケランジェロのシスティナ礼拝堂の『最後の審判』における中央のキリストと、その手前の抜け殻の聖バルトロメオの対比なのかもしれない【図 11】。アメリカの画家テッド・マーフィー(Ted Murphy)は、『最後の審判』のバルトロメオを、オヴィディウスの『変身物語』に記されているマルシユアスの皮剥ぎ、ダンテの『神曲』の天堂篇、そしてミケランジェロのヴィットリア・コロンナへの詩で解釈している。聖バルトロメオは『黄金伝説』によると皮を剥がされて殉教したと伝えられ、それは古代のマルシユアスの話と結びつけられる。オヴィディウスの『変身物語』(Ovid, *Metamorphoses*, Book VI)によると、アポロとの笛の競技に敗れたマルシユアスは罰として皮を剥がれる。そのときマルシユアスは次のように叫ぶ。「どうしてわたしを、わたし自身から引き剥がすのです?」<sup>31</sup> そのテキストをダンテが『神曲』の天国篇(Dante, *Paradiso*, Canto I)のなかで詩人の靈感へと敷衍する。「おおアポロよ、・・・願わくは私の胸に入り、かつてマルシア(マルシユアス)をそのからだの鞘からひき抜いた時のように、汝の氣息を吹き込んでいただきたい」<sup>32</sup> さらにミケランジェロはヴィットリア・コロンナ(Vittoria Colonna)に捧げたマドリガーレのなかで、こう歌う。「いまなお震える魂のよき行いは、荒く硬くて粗野な殻である過剰な肉体によって隠蔽されている。あなただけがわたしの外殻から、よき行いを取り出すことができる。わたしのなかにはその力も意思もないゆえに。」<sup>33</sup> つまりミケランジェ

<sup>30</sup> Alan W. Watts, *The Spirit of Zen*, 1936.

<sup>31</sup> オヴィディウス(中村善也訳)『変身物語』(上)岩波文庫、240頁

<sup>32</sup> ダンテ(野上素一訳)『新曲』天堂篇、第1歌、世界古典文学全集、225頁

<sup>33</sup> So too are any good deeds of the soul that still trembles concealed by the excess mass of its own flesh, which forms a husk that's coarse and crude and hard. You alone can still take them out from within my outer shell, for I haven't the will or strength

口は、殻としての肉体を否定し、肉体の内部からよき行いを取りだして欲しいとヴィットリア・コロンナに託すのである。国吉の案山子は空っぽの空しい肉体を指すということになる。

国吉とミケランジェロについては既にトム・ウルフが、先に挙げた国吉がサーカスの失敗を描いた『安眠を妨げる夢 (Disturbing Dream)』(1948年、福武コレクション)を、ミケランジェロのシステナ礼拝堂の「アダムの創造」の場面における父なる神の指とアダムの指の対応関係と比較している<sup>34</sup>。

そしてその数年後、最晩年の国吉は、薄っぺらな仮面を今まさに外そうとする恐ろしい顔の道化師を描く(『ミスターエース (Mr. Ace)』1952年、福武コレクション【図 12】)。ヴィルヘルム・ヴォリンガーの言は既に引用したが、本能の人間は動物であり、世界は魔術に支配され、恐怖に満ちている。マックス・ウェーバー (Max Weber 1864-1920) が言うように近代は魔術からの解放なのであり<sup>35</sup>、恐ろしい顔の自画像は、魔術的日本の自画像なのである。近代社会のなかでの日本は、民主主義にしる自由の観念に従うにしる、それは仮面でしかない。『ミスターエース』は、そういう本能(前近代)を戦後民主主義(仮面)で隠蔽している戦後日本の姿、そしてすべての人間が本来もっている本能を描いているのである。

#### <近代の「切斷」の表象論と向き合う>

このような西洋の表象論との衝撃的な出会い、すなわちアイドルの世界の住人が超越的なアイコン論に出会うことは、学習の時代の明治時代には稀有なことであったが、天才の感受性によって、いくつか事例はある。美術ではまず高橋由一が西洋の美術は写真だけではないと喝破している。彼はそれを「一の趣味」があると記している<sup>36</sup>。また五姓田義松(1855-1915)の1883年のパリでの原因不明の挫折も、西洋の芸術は技術だけではない世界観の問題だと気付いた故の挫折であったろうと思わせる。原田直次郎(1863-99)のミュンヘンから帰国後の衰弱の背景にも、西洋3000年におよぶ美術に歴史に圧倒された

---

within myself. *The Poetry of Michelangelo*, tr. by James M. Saslow, p.305

<sup>34</sup> Tom Wolf, *Yasuo Kuniyoshi's Women*, San Francisco, 1993, p. XII

<sup>35</sup> 「現世を魔術から解放するという宗教史上の偉大な過程、すなわち、古代ユダヤの預言者とともに始まり、ギリシャの科学的思惟と結合しつつ、救いのためのあらゆる呪術的方法を迷信とし邪悪として排斥したあの魔術からの解放の過程は、ここ(カルヴァン主義)に完結を見たのである (Jener große religions geschichtliche Prozeß der Entzauberung der Welt, welcher mit der altjüdischen Prophetie einsetzte und, im Verein mit der hellenischen wissenschaftlichen Denken, alle magischen Mittel der Heilssuche als Aberglaube und Frevel verwarf, fand hier seinen Abschluß)」。マックス・ウェーバー『プロテスタント主義の倫理と資本主義の精神』(1904/05)第2章1(梶山力、大塚久雄訳)岩波文庫(下)26-27頁。Max Weber, *Die Protestantische Etik und der Geist des Kapitalismus*, zweite Kapital, 1, Tübingen, 1920(1904/05), S. 94-95

<sup>36</sup> 『高橋由一履歴』、拙稿「五姓田義松の<天稟の才>と高橋由一の<一の趣味>」『岡山大学芸術学研究』第5号(1998年)75-103頁

ことがあったのかもしれない。文学では夏目漱石（1867-1916）の1901年のロンドンでのいわゆる「神経衰弱」、音楽では滝廉太郎（1879-1903）の1902年のライブチヒでの罹患と早世もあげることができるだろう。滝廉太郎の絶筆のピアノ曲『憾み』は現代の若い日本人芸術家が気付きもしない、あるいは気づいても軽々と乗り越えてしまう西洋芸術の壁の前で立ちすくむ姿を示している。さらには悲劇的な最後をウィーン郊外のホテルで迎えた久野久（1886-1925）がいる。芸術は単なる技術ではないのである。そもそも芸術に技術はなくてはならないが、芸術を成り立たせている本質的なものが日本には欠けているのである。それはモーセ以来、旧約の物質否定、新約の物質肯定、そしてその実現としての近代という三千年の歴史のなかで培われてきた非可逆的歴史観である。

ポストモダンと言われて久しい。ポストモダンはもう古いなどとしたり顔にいわれたりもするが、それは定義上ありえない。モダン（近代）の物質肯定に対して、物質否定のプレモダン、あるいはポストモダンである。終末論的な時間軸のあるユダヤ・キリスト教世界ではポストモダンであるが、ユダヤ・キリスト教の終末論を受け入れない異邦人（gentile）にとっては、プレモダンとポストモダンに区別はない。曖昧な動物的未決の世界を切斷<sup>37</sup>して、神による被造物たる物質によって永遠に至るべく前に進むのか、あるいは「冷たくもなく、熱くもなく」（『黙示録』第3章 15節）不可知論の海のなかで浮遊しながら生きるのか、これは我々にとって未解決のままの永遠の間である。

---

<sup>37</sup> この言葉の引用元として、ルイ・アルセジュールの著作がよく引用されるが、戦前の1936年から41年まで東北大学で教鞭をとったドイツ系ユダヤ人哲学者カール・レーヴィット（1897-1973）の言葉をまず想起すべきであろう。「ヨーロッパ精神はまず批判の精神で、区別し、比較し決定することを弁えている。」「批判は、つねに存するものを一步一步と分解し前進せしめるがゆえに、まさしくヨーロッパの進歩の原理である。』『ヨーロッパのニヒリズム』（柴田治三郎訳）岩波書店、1974年（初版、筑摩書房、1948年）、119頁。わが国では西田幾多郎、柳宗悦、和辻哲郎、小林秀雄らによって、早くから西洋文化の根幹として言及されている。

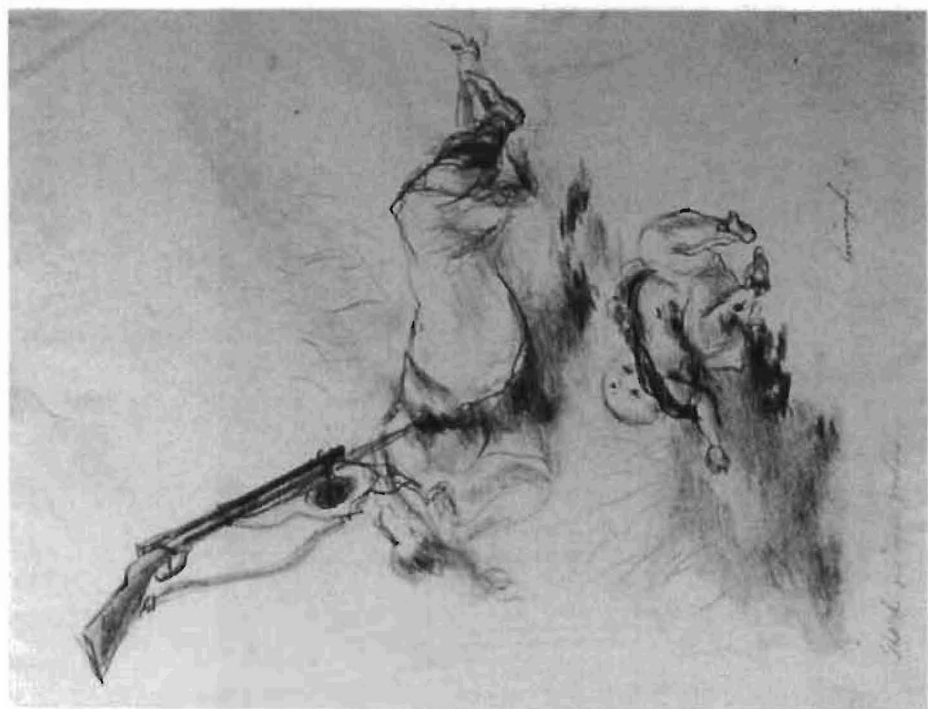


图1

国吉康雄(1889-1953)



图2



图3

矢田一瀟(1858-1913)



图4



图5 田倉牛神社 備前市吉永地区



図6  
鼻ぐり塚





图7 国吉康雄『牛と少女』1946年  
163.7x250.0cm 岡山県立美術館



「牛と少女」制作中

図8 1946年



图9 Tiziano Vecellio: "Rape of Europa" (1559-62) Oil on canvas, 185 x 205 cm Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



図10 国吉康雄『啓示』1949年  
178.1x117.8cm  
ウイチタタ美術館



図11  
Michelangelo  
The Last Judgment



図12 国吉康雄 1952年  
『ミスターエース』  
117.0x67.0cm 福武コレクション

